

LA CRISIS DE LA PATERNIDAD Y SUS EFECTOS EN CIERTAS PELÍCULAS DE AUTOR CONTEMPORÁNEAS

THE CRISIS OF FATHERHOOD AND ITS EFFECTS IN SOME CONTEMPORARY AUTEUR FILMS

Pablo Echart^a

Fechas de recepción y aceptación: 4 de julio de 2017, 13 de septiembre de 2017

Resumen: Los conflictos paterno-filiales han constituido desde los inicios del cine un recurso inagotable para los relatos fílmicos. Tomando como referencia una serie de películas de autor contemporáneas, este texto aborda una serie de motivos comunes –aunque no exclusivos– que refieren la crisis de la paternidad. En concreto, las cuatro categorías que se toman en consideración son: el arquetipo del “ídolo caído”, el padre autoritario, el padre melancólico y la separación o el abandono de los padres como una experiencia traumática para los hijos. Como evidencia este último modelo argumental, la crisis del padre tiene unos efectos sobre sus vástagos, de ahí que un buen número de las películas que se analizan se configuren como relatos de iniciación.

Palabras clave: paternidad en el cine, “ídolo caído”, padres autoritarios, padres melancólicos, trauma infantil, narraciones de iniciación, *coming-of-age*.

Abstract: The paternal-filial conflicts have constituted since the beginnings of cinema a vast resource for the filmic stories. Taking as ref-

^a Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual. Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra.

Correspondencia: Universidad de Navarra. Biblioteca Humanidades. 31009 Pamplona. España.

E-mail: pechart@unav.es



erence a series of contemporary author films, this text aims to sketch a series of common – though not exclusive – motifs that express the crisis of parenthood. In particular, four categories have been established: the archetype of the “fallen idol”, the authoritarian father, the melancholic father, and the separation or abandonment of the parents as a traumatic experience. As evidenced by this last model, the crisis of fatherhood has an effect on the son, which is why a number of the films that are analyzed are configured as coming-of-age narratives.

Keywords: fatherhood in film, “fallen idol”, authoritarian fathers, melancholic fathers, childhood trauma, coming-of-age.

§1. EL ÍDOLO CAÍDO (Y SU INVERSO)

Aunque pueda extrapolarse a ámbitos distintos del familiar, con la expresión *el ídolo caído* nos referimos aquí a relatos que se articulan sobre la admiración infantil y el posterior desencanto hacia una figura paternal carismática. Graham Greene tituló así un fenomenal relato –mantenido por Carol Reed en su adaptación cinematográfica de 1949¹– en el que se desmorona la relación cómplice y la devoción que un niño siente por el adulto que representa, a sus ojos, la mejor versión posible de lo que puede ser una persona. Alguien digno de ser imitado. Lo más parecido a un Dios en la tierra.

Una historia de Brooklyn (*The Squid and the Whale*, N. Baumbach, 2005) da cuenta del vigor dramático que posee este patrón argumental. En este filme, el padre –Bernard– representa una imagen inmaculada y soberbia para el adolescente Walt hasta bien avanzado el relato: un escritor de talento (aunque de trayectoria crepuscular) que cuenta con un criterio estético impecable, al que su cultura convierte en un ser superior y al que presupone un conocimiento ilimitado del comportamiento humano. Sus opiniones rotundas son para Walt un magisterio que este asume acríticamente y con avidez: su padre es su oráculo, su gurú, su guía intelectual y sentimental. Cumpliendo cada una de sus consignas y sugerencias, Walt anhela llegar a ser como él. De ahí que

¹ Como da cuenta la IMDB, existen precedentes filmicos de título homónimo, anteriores incluso al relato de Graham Greene, que data de 1935.



busque su aprobación y reconocimiento con un ahínco que, en ocasiones, no entiende de fronteras éticas.

Esta identificación absoluta con la figura paterna tiene como telón de fondo el divorcio de Bernard y su mujer, Joan. Como prefigura metafóricamente el tenso partido de tenis que da inicio al filme, la familia se convierte en un campo de batalla en el que las alianzas y los adversarios están claramente definidos: el pequeño Frank se alinea con su madre, más emocional y afectiva, y Walt lo hace con su ídolo. Como sucede tantas veces en la guerra, la ecuanimidad en el juicio desaparece y cada bando se carga de razones. Así, Walt considera a su padre la víctima del divorcio, cuya culpa atribuye prematura y unilateralmente a su madre, a la que juzga con desprecio por dos motivos: por entender que ha rivalizado con Bernard al despuntar como escritora –cuestionando así la autoridad conferida al padre– y por sus reiteradas infidelidades matrimoniales.

En este filme de resonancias autobiográficas, Baumbach dispone con destreza las líneas de fuerza que le permiten al adolescente conocer a su padre con mayor profundidad y objetividad, y, en consecuencia, reconocer sus defectos y culpabilidades. Es así como se fractura esa identificación extrema, en lo que constituye un proceso doloroso, pero a la postre liberador, ya que supone desprenderse de un yugo despótico y sofocante. En esta experiencia de maduración, las decepciones se suceden en forma de tristes revelaciones que evidencian el carácter manipulador y egocéntrico de Bernard, así como sus notables limitaciones morales.

Afortunadamente para Walt, en este proceso queda espacio para cierta compasión hacia su padre y, sobre todo, para un redescubrimiento de la figura materna. Joan es un personaje ambivalente que, pese a su inmadurez emocional, guarda el legado de los afectos, más significativos en definitiva que el magisterio intelectual ejercido machaconamente por Bernard. Siguiendo la imagen que propone el título original –que remite al Museo de Historia Natural de Nueva York, donde se puede ver un diorama de la pugna entre un calamar gigante y una ballena que se dispone a devorarlo–, madre e hijo consiguen escapar del narcisismo de Bernard, que fagocita a quienes tiene alrededor.

El arquetipo del ídolo caído encuentra un acomodo natural en *Lore* (Cate Shortland, 2012), una película que se apoya en este tropo para llevar a cabo



un ejercicio de revisionismo histórico. La historia que relata la película se emplaza en los estertores del régimen nazi y recoge la decepción que experimenta una adolescente –Lore– con la ideología que le ha sido imbuida y cuyo padre, oficial de las SS, representa en primer término. A diferencia del filme de Baumbach, donde la figura del padre está presente durante todo el metraje, el espacio compartido entre el padre y la hija se limita ahora a la primera secuencia, en la que aquel regresa a casa para eliminar las evidencias de su filiación al régimen y en la que se advierte la fascinación de su hija mayor hacia él. Esta veneración hacia el padre, que se reviste de insinuados matices sexuales², es análoga a la que tantos alemanes sienten hacia Hitler. Es este el caso de la madre de Lore, que literalmente se ve sumida en el desamparo, cuando conoce la noticia de la muerte de su líder.

Un acierto en la construcción dramática del filme radica en emplazar a Lore en una experiencia –un viaje a lo largo de una Alemania rural de tintes apocalípticos– que refleja las penalidades a las que fueron sometidos tantos judíos. Como estos, Lore y sus cuatro hermanos menores sufren la separación física de sus padres y el desalojo de su hogar. El viaje se plantea como una huida –en este caso, de las fuerzas aliadas– en la que, además de enfrentarse a brujas y depredadores figurados (Pinfold, 2015, pp. 12-13), acontecen el hambre, la suciedad, el castigo físico, la desposesión de los bienes, el rechazo social y la contemplación descarnada de signos grotescos de violencia y muerte. Lore y sus hermanos reciben la ayuda gratuita de un muchacho supuestamente judío; de esta manera, se genera con él una relación de dependencia (y en Lore, también de atracción), que colisiona con los prejuicios étnicos en los que la joven ha sido adoctrinada. En este viaje iniciático de fractura con un padre físico y otro simbólico, las fotografías adquieren un valor pregnante. En una ocasión, Lore contempla una foto en la que el horror del genocidio contrasta con la indiferencia de unos mandos militares nazis, entre los que podría estar su padre. En otra imagen, Lore recrea el remoto tiempo feliz de una pareja judía, cuya violación –se infiere– no puede ser sino un crimen, un sinsentido. El descu-

² Cabe señalar, con Pinfold, que, si Lore tiene 12 años en la novela original, en el filme su edad se eleva hasta los 15. Dos son al menos las derivaciones de este cambio: por un lado, se refuerza la justificación de un interés romántico –y la consiguiente iniciación sexual de Lore– y, por otro lado, permite que el adoctrinamiento ideológico de la protagonista sea más fuerte y articulado (Pinfold, 2015, p. 10).



brimiento de Lore de la participación de sus padres en el mal se ratifica en la secuencia final, tanto con el rechazo de la autoridad que su abuela –indulgente con el nazismo, afanada en mantener la “pureza” aria– ejerce sobre ella y sus hermanos, como con la ruptura deliberada del único objeto que la vincula a sus padres: no es casualidad que sea un ciervo tallado en porcelana, símbolo de una pureza y una inocencia perdidas ya para siempre.

Dentro del cine de autor contemporáneo, cabe destacar el modo en el que Alexander Payne ha abordado la crisis de la paternidad en *A propósito de Schmidt* (*About Schmidt*, 2002), *Los descendientes* (*The Descendants*, 2011) y *Nebraska* (2013). Frente al desencanto ante la figura paterna que es propia del patrón del “ídolo caído”, Payne transmite en estos filmes una mirada esperanzada, que invita a considerarlos como un tríptico sobre la restauración del padre³. Gracias a esta condición recuperada, los protagonistas de los filmes sublimarán su sensación de fracaso y podrán satisfacer su anhelo de encontrar un sentido a sus vidas.

Aunque en las tres se produce esta mutación positiva en la condición paterna, es *Nebraska* la que supone un reverso más evidente del patrón aquí considerado, esto es, como la restitución –tardía, crepuscular– del “ídolo” paterno. Ya no desde la mirada crédula y maniquea del niño, sino desde el reconocimiento adulto, capaz de abrirse camino a pesar de los muchos defectos y errores del padre. El viaje disparatado que acomete el anciano Woody por el *Midwest* obedece al afán perentorio de exorcizar sus faltas y poder restituir su condición de padre, y brinda la oportunidad a sus familiares –y muy en especial a su hijo menor– de redescubrir su figura, de trascender su apariencia de anciano alcohólico, fracasado y egoísta. No se trata por tanto de recomponer una imagen inmaculada o deificada del padre, sino de comprender sus limitaciones a la luz de las circunstancias que marcaron o condicionaron su biografía (Echart, 2016, pp. 17-18).

³ Por analogía, cabe mencionar la tesis de Hannad Hamad (2014) en relación con el cine *mainstream* estadounidense de las últimas décadas. Desde una perspectiva feminista, esta autora argumenta que un paradigma fundamental de este cine popular es el de la “paternidad post-feminista”, acepción con la que alude a una cristalización filmica sobreabundante de padres virtuosos y protectores, aunque también muchas veces dolientes y melancólicos: aunque no solo, serían el género del “melodrama masculino” y el arquetipo del padre-viudo los símbolos de una corriente que, si bien da una imagen positiva de la paternidad, lo hace –al entender de la autora– a costa de relegar el rol de las figuras maternas.



§2. EL PADRE AUTORITARIO

Al describir la crisis de los padres en el ejercicio de sus responsabilidades educativas, el psicoanalista Recalcati (2014, pp. 82-85) señala la abulia como una manifestación habitual del malestar de la juventud actual. Niko, el joven protagonista de *Oh Boy* (Jan Ole Gerster, 2012), está sumido en un estado de estancamiento, sin que se adivinen en él perspectivas de porvenir, trabajo o realización. Niko deambula por Berlín en una especie de extrañamiento, a contracorriente del flujo vitalista de la ciudad. Más aún, el relato abunda en una suerte de conspiración universal contra Niko, orquestada por una galería de personajes secundarios y episódicos que atentan contra él de distintas maneras y le impiden alcanzar un remanso de paz, simbolizado en la reiterada imposibilidad de tomarse un café.

La trama, de hechuras minimalistas, no explicita las causas de este malestar, pero no parece baladí que la mayor manifestación de hostilidad que recibe Niko provenga de su padre, con quien comparte una única pero memorable secuencia. Como diría el Bernard de *Una historia de Brooklyn*, este hombre es un “filisteo”, un hombre de espíritu vulgar y escasa sensibilidad, un burgués pragmático y triunfador que confía en el dinero y desconfía del pensar, actividad a la que presuntamente se ha entregado su hijo desde que abandonó la carrera de Derecho hace dos años.

Entre las categorías de padres tóxicos descritas por la psicoterapeuta Susan Forward (2010), este personaje formaría parte de los “agresores verbales”, que desmoralizan a sus hijos y minan su autoestima. Su toxicidad se reconoce en los reproches recurrentes y el trato humillante que le infringe a Niko. Así, le sigue el juego en la mentira sobre sus estudios y le recrimina su incapacidad crónica para perseverar en cualquier actividad que se proponga. “Eres igual que tu madre”, le dice, de lo que se infiere una tormentosa y acaso extinta relación matrimonial, y una asociación de la pasividad y la melancolía con lo femenino. Este personaje no tiene la intención de comprender qué le sucede a su hijo y, tras anunciarle que ya no le mantendrá económicamente, su única recomendación consiste en que se adhiera a la normatividad social, como si la uniformidad fuese el remedio infalible para la realización personal. El desprecio que siente por su hijo se evidencia en el personaje de Schneider, su



asistente y némesis de Niko: más guapo y alto que él, y licenciado en Derecho con un año menos. El joven que ha sido empleado por el padre para cumplir órdenes con mansedumbre y diligencia, el hijo que le hubiera gustado tener. Es elocuente que el padre le niegue a Niko un café y, por el contrario, le invite a aguardiente, contribuyendo a acentuar sus problemas con el alcohol. No es de extrañar que Niko golpee la bola de golf con todas sus fuerzas cuando su padre le dice que, para concentrarse, imagine a quién le golpearía en la cabeza.

La comedia de iniciación *Los reyes del verano* (*The Kings of Summer*, J. Vogt-Roberts, 2013) sitúa la tiranía paterna como el conflicto que detona su premisa argumental. Joe y Patrick, los dos protagonistas, son dos amigos adolescentes que toman la decisión de refugiarse en un bosque para escapar de la sofocante relación que mantienen con sus respectivos padres. Es ahí, en el bosque, donde levantan una casa en la que experimentan la fantasía de independencia y autonomía, como lúdicos herederos de Thoreau en Walden.

El filme enfatiza la relación de Joe con su padre, Frank, un viudo que ejerce sobre él un autoritarismo despótico al amparo del “mi casa, mis reglas”. Frank es presentado como un padre de una severidad infatigable, que vuelca sobre Joe su propia infelicidad. El trato entre ambos es hostil, de desafíos mutuos y oposición continua, y Frank ejerce su antagonismo sobre Joe con las armas del reproche sarcástico, la humillación, la amenaza velada, la prohibición, el castigo y el trabajo duro. Tampoco muestra con él sensibilidad emocional, como se pone de relieve en su indiferencia al luto de Joe por su madre fallecida. En oposición a todo ello, Joe aspira ser reconocido como un adulto, a regir su vida por sus propios códigos y decisiones, a alcanzar una libertad que le es cercenada una y otra vez. Se comprende que cuando los amigos se instalan en el bosque, Joe grite al vacío estas cuatro palabras: “Freedom! Fuck you, Frank!”.

Frente a la hosquedad de Frank, la empalagosa amabilidad y perfección de los padres de Patrick representa una versión caricaturesca y complementaria de los padres opresivos. Su ceguera cómica consiste en tratar a Patrick con un infantilismo irritante: no le toman en serio y le obligan a cumplir normas domésticas insignificantes o absurdas acordes con su unilateralidad. Decididamente ridículos, los dos forman un tándem armónico en el trato insufrible que le confieren a su hijo.



Aunque *The Kings of Summer* privilegia el proceso de crisis y maduración de la amistad entre los dos adolescentes, también ilustra el cambio que se da en la relación de estos con sus padres. Tras la fuga al bosque, los padres de Patrick muestran pequeños síntomas de haber comprendido que su hijo ya no es el niño que una vez fue y que, por tanto, le es propio un espacio de autonomía para tomar sus propias decisiones. Desasosegado por la ausencia de Joe, Frank se sitúa en la disposición adecuada para modificar su modo de relacionarse con él. Así, a raíz de un episodio dramático experimentado por un tercer adolescente –el memorable alivio cómico del filme–, Frank abandona su superioridad y se organiza en armonía con Joe (en trato de igual a igual y como si fuesen un equipo), tiene por primera vez gestos y palabras de afecto y reconocimiento hacia su hijo, y sella el reconocimiento de la casi adultez de Joe cuando le tiende un simbólico kit de higiene (que incluye un desodorante y espuma de afeitar). Así, los nuevos términos de su relación se hacen posibles gracias al aprendizaje que experimenta el padre.

El conflicto entre un entorno doméstico –y ahora también social– asfixiante y el afán adolescente de autoafirmación y libertad sustenta en términos mucho más dramáticos el relato de *Mustang* (D. Gamze Ergüven, 2015). La película expone cómo cinco jóvenes hermanas se enfrentan en la Turquía rural a un brutal proceso de asimilación a la normatividad cultural vigente en una sociedad profundamente patriarcal. Huérfanas de padres, es el tío de las chicas quien ejerce en primera instancia –aunque no única– una autoridad tiránica sobre ellas. De esta manera, la narración avanza sobre una dinámica creciente de impulso y represión, que narrativa y visualmente se canaliza a través de la metáfora carcelaria: la casa familiar se convierte en una fortaleza en la que las chicas son confinadas, concibiéndose el último tramo del relato como una fuga de esta.

Son, por tanto, los adultos los que velan por el adoctrinamiento de las chicas en los valores tradicionales y los que reprimen sus afanes de romper las normas socialmente establecidas. El machismo cultural se plasma en primer lugar en una desfasada separación de roles y tareas entre hombres y mujeres: a estas corresponde la gestión del hogar, de ahí que las chicas sean adiestradas en la gastronomía. Sobre la educación de las chicas, el filme pone especial énfasis en los aspectos referidos a su sexualidad, cuyo incipiente desarrollo



es férreamente controlado –y refrenado– por sus familiares adultos. Esto supone, entre otros motivos, abandonar su forma de vestir de corte occidental y adoptar la propia de los códigos islámicos, lo cual incluye el ocultamiento de su melena, emblema de su libertad⁴. Igualmente, se erigen en motivos recurrentes de la película el afán obsesivo por garantizar que las jóvenes lleguen vírgenes al matrimonio (para evitar una deshonra familiar y el hecho de que puedan ser repudiadas) y la premura en asignarles un marido, sin tener en cuenta ni su voluntad ni lo temprano de su edad.

Este adoctrinamiento adquiere matices diferentes en virtud del género de los familiares. Mientras que el tío de las chicas ejerce su autoridad de manera implacable y sin considerar los sentimientos y deseos de las chicas, las mujeres se muestran más comprensivas, lo cual no impide que sean cómplices o “manos ejecutoras” de la voluntad masculina. Parafraseando el título de una reciente comedia española, podría decirse que si actúan de esta forma “es por su bien”: confían en que la conformidad que trae el tiempo es una alternativa preferible a la disidencia. Una idea que es desmentida por el destino triste, cuando no trágico, que aguarda individualmente a más de una de las hermanas. El precio de este severo autoritarismo patriarcal supone la desintegración de una unidad fraternal basada en la alegría y la complicidad de las chicas, delicadamente retratada como un precioso tesoro por las guionistas del filme y por la cámara de Ergüven.

El conflicto entre el autoritarismo paterno y la rebelión juvenil estructura también *El regreso* (*Vozrashchenie*, A. Zvyagintsev, 2003), título que alude a la vuelta al hogar de un padre tras doce años de ausencia. Sus hijos adolescentes, Andrei e Ivan⁵, lo reciben con expectación y, de hecho, Zvyagintsev se apresura a presentar al padre como una figura cristológica gracias a ciertas decantaciones simbólicas e iconográficas: su primera imagen remeda la “Lamentación sobre Cristo muerto” de Andrea Mantegna (circa 1480-1490), y la

⁴ Como ha expresado la directora, esta melena representa un equivalente visual de las crines de los *mustang*, los caballos salvajes de Norteamérica, erigidos –por su libertad– en la metáfora central de la película (Talu, 2015).

⁵ El nombre y los caracteres de los dos hermanos constituyen solo dos de las múltiples marcas del cine de Tarkovsky en la película. Para un estudio detallado de esta influencia pueden leerse los excelentes trabajos de McSweeney (2013) y Cabart (2013).



primera escena que comparte con su familia evoca la Última Cena de Cristo con sus apóstoles, no en vano comparte con sus hijos la comida y el vino, y asume en el plano una posición central, tal y como la imaginamos a raíz de la mítica representación de Leonardo da Vinci.

A pesar de estas connotaciones, la focalización del relato en los muchachos y muy especialmente en el pequeño de los dos, hace que el padre se perciba pronto como una figura antipática y hostil. Ya en esa primera cena demanda respeto en lugar de ofrecer afecto y, en la seguridad de su condición de *pater familias*, elude dar la mínima explicación por su ausencia, como tampoco muestra el menor síntoma de culpabilidad. La actitud de entrada receptiva hacia él por parte de sus hijos se vicia por culpa de su talante extremadamente autoritario, frío y por momentos violento. Para ser exactos, es Ivan, el hijo menor, quien abiertamente desafía a su padre, convertido a sus ojos en una figura insidiosa. Andrei, más consciente de su necesidad de tener un padre, está dispuesto a tolerar sus faltas y busca su aprobación, para lo cual adopta patrones miméticos, trata de ganarse su complicidad y se muestra más sumiso.

El regreso se plantea como un relato de iniciación cuyo argumento se centra en el viaje que el padre y sus dos hijos comparten durante una semana, y que autores como Dink (2014, pp. 27-31) o Cabart (2013, pp. 58-59) han vinculado a la necesaria superación de un complejo edípico. El viaje, que cuenta con la aprobación de la madre de los chicos, supone un proceso de aprendizaje en la hombría, entendida como una fortaleza que se forja con el hostigamiento físico y mental, y que contrasta con la sumisión y debilidad asociadas al ámbito femenino en el que han crecido hasta ese momento. Así, tácitamente, el viaje es planteado por los progenitores como el abandono necesario del cobijo maternal (Cabart, p. 58) y el desarrollo –gracias a la supuesta acción benéfica de un padre inflexible– de un carácter que les permita a los chicos valerse por sí mismos y afrontar con coraje las pruebas que la vida les habrá de deparar.

Con sus ambigüedades, y según hemos mencionado, la figura del padre tiene un aura mesiánica que, podemos afirmar con McSweeney (p. 103), está más cerca del Antiguo que del Nuevo Testamento: la dureza y el castigo forman parte de una educación necesaria, y no niegan el amor paterno. Esto se aprecia bien en la decisiva secuencia en la que el padre experimenta un momento de reconocimiento ante el desafío de su hijo Ivan, que amenaza con



matarlo si continúa ejerciendo la violencia contra ellos. Es ahí donde el padre evoluciona desde “la brutalidad a la ternura” (Hashamova, 2010, p. 177), para concluir la secuencia con un acto trágico que bien puede entenderse en clave sacrificial.

§3. EL PADRE MELANCÓLICO

Si en *Los reyes del verano* la muerte de la madre representa una justificación dramática para el antagonismo entre el padre y el hijo, *Kauwboy* (B. Koole, 2012) sitúa en su eje narrativo el peso de tal ausencia. Cegado por su propio dolor, el padre es incapaz de reconocer la indefensión de su hijo y, por añadidura, de cuidarlo emocionalmente para que pueda asimilar una pérdida para la que evidentemente no está preparado. Así pues, hasta el último giro de guion, en el que el padre se ve obligado a vencer su melancolía, *Kauwboy* narra la historia de una incomunicación, de una incapacidad paterna para reconocer el sufrimiento de su hijo.

Kauwboy se apoya en la figura de una cría de pájaro para proyectar el conflicto traumático de un niño de diez años, estableciéndose un paralelismo entre estos dos seres desvalidos. Jojo, el niño, otorga al pequeño grajo –al que llama Jack– una condición antropomórfica y a espaldas de su padre asume para él un rol maternal, pues le dispensa todas las atenciones que requiere para que, llegado el día, pueda alzar el vuelo. El padre de Jojo no se encuentra en disposición de percibir la fuerte identificación existente entre estos dos seres que precisan un cuidado materno del que han sido privados, y se convierte en antagonista del niño al impedirle cuidar de Jack. Esta prohibición obedece a su propia experiencia dolorosa y tiene un valor admonitorio: ninguna relación afectiva merece la pena a tenor del dolor que provoca cuando se trunca. La relación entre padre e hijo se deteriora a raíz del deseo del primero de que su hijo no vuelva a sufrir. El relato filmico se apoya en la metáfora de la cerilla, que, como la vida, no solamente dura un instante, sino que aporta luz y calor mientras prende, y dolor cuando se consume sobre las yemas de los dedos. Esta aceptación de la indivisibilidad del amor y el dolor es crucial en la aceptación de la vida (y la muerte), en la superación del trau-



ma por parte de ambos. Llegados a este punto, se evidencia que el padre se sobrepone a su propio dolor por el bien de su hijo.

Melancólico, introvertido y con una mente en ebullición, el adolescente protagonista de *Submarine* (R. Ayoade, 2010) se sitúa en la tradición del arquetipo instaurado por el Holden Caulfield de J. D. Salinger. Como “el guardián en la bañera”, su misión no es salvar a los niños del mundo sino el matrimonio de sus padres, cuya sosegada crisis se acentúa cuando irrumpe en escena el que fuera primer amor de su madre, un tipo estrambótico y presuntamente carismático. También en paralelo con la novela de Salinger, existe una fuerte incomunicación entre Oliver y sus progenitores. Estos no solo son ajenos al rico mundo interior de su hijo, sino que ni siquiera saben quién es, según se evidencia en su presunción errónea de que Oliver sea gay.

Si la madre es dibujada como un personaje neurótico, el padre de Oliver es presentado como un hombre deprimido y pasivo, fracasado en la esfera profesional a pesar de su alta cualificación e incapaz de ofrecer resistencia a la amenaza del novio-ninja. En efecto, Lloyd carece de la seguridad y confianza en sí mismo que caracterizan a su oponente, un patético charlatán que, sin embargo, ha alcanzado cierto reconocimiento. Esta vulnerabilidad genera una corriente de simpatía hacia él, que se refuerza con los puntuales gestos de aproximación que se dan entre él y Oliver, como puede ser la conversación en la que se sincera sobre la incomodidad de su estado depresivo o su respuesta atinada a un hipotético dilema familiar que Oliver le plantea. En definitiva, a través de un cierto minimalismo narrativo, el relato sanciona la redención de una figura paterna antiheroica lastrada por la inacción, el ensimismamiento melancólico y la dificultad manifiesta para comunicarse con su hijo.

§4. LA TRAICIÓN DEL PADRE

Hirokazu Koreeda ha hecho de la desestructuración familiar el principal motivo argumental de su filmografía. Siendo dramas domésticos la mayoría de sus títulos, películas como *Still Walking* (*Aruitemo, aruitemo*, 2008), *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi Diary*, 2015) o *Después de la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016) ponen de relieve cómo siguen pesando so-



bre los hijos adultos las tortuosas relaciones que mantuvieron con sus padres, aunque estos hayan ya fallecido. A efectos de este trabajo, los filmes *Nadie sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004), *Milagro* (*Kiseki*, 2011) y *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni Naru*, 2013) constituyen exploraciones de la infancia robada (Echart y Muñoz-Garnica, 2017). Concedido el protagonismo y el punto de vista a los niños, estos largometrajes dan cuenta de las heridas afectivas derivadas de una figura parental ausente y añorada. Sus pequeños protagonistas desean con vehemencia la recomposición de los vínculos familiares.

Los padres –y a veces las madres– de estos largometrajes son encarnaciones filmicas del “ocaso del progenitor” al que se refiere Recalcati, para quien asistimos a una “evaporación de los adultos, que se desvanecen ante el peso de sus responsabilidades educativas” (2014, p. 64) y añadiríamos, emocionales. La madre de *Nadie sabe* y el padre de *Milagro* abrazan, siguiendo también al autor italiano, la “retórica de un culto a la inmadurez que propone una felicidad despreocupada y libre de toda responsabilidad” (2014, p. 76). Por su parte, Ryota, el padre principal de *De tal padre, tal hijo*, encarna las tradicionales virtudes japonesas de la laboriosidad, el orden y el autocontrol, si bien es incapaz de querer a su hijo por culpa de su condición narcisista (Malo, 2017, pp. 96-97).

Nadie sabe, basada en hechos reales, desgrana los efectos físicos y emocionales que tiene sobre cuatro hermanastros el abandono doméstico –primero puntual y después definitivo– de su madre. Esta premisa pone de relieve su negligencia y egotismo, y su inmadurez se evidencia en conductas como llegar a casa ebria o disuadir a sus hijos para que no vayan al colegio. Esto posibilita una inversión de roles recurrente en el cine de Koreeda: Akira, de doce años, asume un rol adulto y de apariencia paternal ante ella y sus hermanos menores.

Por su parte, los progenitores varones son figuras ausentes desde el comienzo del relato. Ninguno asumió el menor compromiso de cuidado de los niños y su imagen se ha difuminado en la memoria de sus hijos. Solo Akira aspira a reencontrarse con su padre biológico, aunque se daría por satisfecho si pudieran configurar un nuevo espacio familiar junto al actual novio de su madre. Koreeda expresa esta añoranza del padre mediante dos recursos visuales: la recurrencia a unos aviones a los que concede un valor metonímico,



y unas manos adultas que por un instante arropan las del niño y sintetizan su necesidad de ser cuidado. Sin noticias de los padres de los dos hermanos medianos, Akira se reúne con los dos posibles progenitores de su hermana menor para solicitar su ayuda ante la ausencia materna: ambos eluden cualquier compromiso y acallan su conciencia entregándole una insignificante suma de dinero.

Koreeda adopta un punto de vista más amable en *Milagro*, una película de iniciación que tiene como principal protagonista a Koichi, otro niño de doce años. Su anhelo de recuperar la unidad familiar, fragmentada tras la separación de sus padres y su consiguiente distancia geográfica, es aún más vehemente que el de Akira, y de hecho la narración se estructura sobre este conflicto nostálgico y obsesivo. De manera análoga a *Nadie sabe*, en este filme uno de los dos padres presenta una caracterización “peterpanesca” y se presenta una inversión de roles de autoridad entre adultos y niños. Ryu, el hermano menor de Koichi, que vive con su padre, ha desarrollado una amplia autonomía y asume las tareas domésticas, entre las que se incluye el levantar a su padre de la cama. Este, guitarrista de un grupo pop, cultiva una juventud sin límites, un presente acompañado de amigos y envuelto en música, una vida desenfadada y exenta de responsabilidades. Prácticamente ajeno al desgarró emocional que su separación matrimonial ha suscitado en su primogénito, le apremia a que descubra “el mundo”, esto es, a que trascienda su realidad más inmediata –la conformada por la familia– y encuentre satisfacciones en otros ámbitos, como en su caso son la amistad y la cultura popular. Una postura que al final sanciona el filme: no queda otra opción que madurar soportando estoicamente el dolor de las heridas.

Ryota, el principal padre de *De tal padre, tal hijo*, encarna el reverso de un padre como este. Su entrega desmedida al trabajo evoca los valores de los ejecutivos exitosos y *workaholics* de la generación *yuppy*. En el ámbito familiar, ejerce su responsabilidad paterna bajo un prisma autoritario: pretende moldear al pequeño Keita a su imagen y semejanza –la de un aparente triunfador–, ignorando los gustos y el carácter de su hijo de seis años. Esta inflexibilidad es un signo de su falta de madurez afectiva y de su narcisismo, que le incapacita para querer a su hijo tal y como es, y no como a él le gustaría que fuese: es decir, como una proyección de él mismo. Esta trágica falla en



su forma de entender –y ejercer– la paternidad⁶ se revelará muy pernicioso en el relato cuando, tras una noticia impactante, Ryota promueva un intercambio de niños en virtud del cual su matrimonio se encargará de la educación de su verdadero hijo biológico (Ryusei), y Keita será enviado con sus padres naturales. De esta manera, al decantarse por la filiación de sangre en lugar de por la afectiva, el padre provoca una experiencia traumática en Keita, que siente el rechazo de quien considera su padre a todos los efectos.

Al tiempo que el filme explora las emociones negativas que el desarraigo provoca en los niños, es significativo que el último tramo del relato devuelva el punto de vista al personaje del padre, que protagoniza una trama de maduración sentimental por la cual se abre a un mundo de afectos familiares prácticamente desconocidos hasta entonces y acierta a reconocer su identidad de padre. Como ha indicado Malo (2017, p. 99), la reapropiación de esta condición es impulsada tanto por una conversación que tiene con Yudai –el padre del otro niño–, en la que aprende que nadie puede sustituirlo en su rol de padre, y en el valor pregnante de las fotografías de él y su mujer que ha tomado Keita y que le permiten “abrir los ojos”: las imágenes son la manifestación del amor del hijo hacia él. Ryota descubre su paternidad al reconocerse como padre amado. Así, gracias a esta *anagnórisis*, Ryota rogará –y encontrará– el perdón del niño por el error que cometió, dejará de estar “por encima” de él y se situará por primera vez a su altura, al fin en sintonía con las necesidades más profundas del niño.

El desapego emocional de Ryota contrasta con la figura de Yudai, el padre del otro niño intercambiado. Su principal atributo es el infantilismo, cualidad que esta vez no es síntoma de inmadurez, sino que tiene un cariz positivo, pues plasma una cercanía comprensiva y necesaria al mundo de los niños. Así, y pese a sus defectos, este personaje se convierte en el referente moral del relato. Un padre consciente de su función insustituible, que de buena gana les regala su tiempo a sus hijos e incentiva su universo lúdico. En muestras de amor como estas radica, parece sugerir el filme, la misión del padre: garantizar que los niños crezcan alegres y despreocupados.

⁶ Así lo entiende Malo cuando afirma que esta falta de reconocimiento le hace perder al padre su condición de tal, y sume al segundo en un estado de terrible orfandad, pues “no hay mayor tragedia para el ser humano que no ser reconocido como hijo” (Malo, 2017, pp. 94-95).



De ecos autobiográficos, *Una nueva vida* (Yeo-haeng-ja, O. Lecomte, 2009) desgrana con dolorosa precisión el proceso emocional que una niña de nueve años experimenta al ser abandonada por la persona que más quiere, aquella a la que más profundamente se siente unida. El abandono vuelve a presentarse como probablemente la más extrema de las manifestaciones posibles del eclipse de la figura del padre.

El filme expresa sin patetismo la naturaleza del amor filial, traicionado por el padre. Lecomte se basta apenas de dos recursos dramáticos para dar cuenta de la radicalidad de ese amor: una canción y un paseo en bicicleta que en ambos casos se disponen simétricamente en el planteamiento y en el desenlace del filme. La canción interpretada con inocencia por Jinhee, la niña, prefigura la traición del padre, refleja su error y el amor incondicional que la hija siente por él. El viaje de ambos al hogar en la misma bicicleta captura el valor poético y semántico de una imagen: la proximidad de los cuerpos transmite la unión del padre y la hija, así como el cobijo, el calor que la niña encuentra en él; además, su disposición física evoca la confianza de ella en el padre, la seguridad que él le da al guiarle por el camino, protegiéndole de la oscuridad de la noche con la luz del foco de su bicicleta.

La presencia física del padre se limita a las dos secuencias iniciales: una presentación de ambos en su mundo ordinario, y el viaje al orfanato y la ratificación del abandono. Dando cuenta de su plan callado, de su cobardía, la cámara elude enfocar el rostro paterno, que solamente se ve con nitidez en el instante en el que se despide de Jinhee sin que ella lo sepa. A partir de ese momento, la trama se detiene en las reacciones psicológicas y emocionales que la niña experimenta relacionadas con el abandono: defensa del padre, rebelión y no aceptación de los hechos, manifestaciones de ira y frustración, sentido de culpa, etc. Mención especial merece la descripción de su aislamiento y soledad, transmitidas mediante poderosas resonancias –como la homilía en la que se identifica con la soledad de Cristo en la Cruz– y el paralelismo con un pajarillo desvalido que trata de cuidar. A pesar del minimalismo narrativo, la progresión psicológica del personaje en relación con los acontecimientos de su entorno (la muerte del pájaro, el abandono de su mejor amiga, etc.) es impecable, y alcanza su momento culminante con una manifestación visual de su desesperación, superada por un impulso de vida que anida en el fondo



de su corazón. Así, aún lejos de la avidez que muestra su amiga por ser acogida por una familia, Jinhee expresa la capacidad infantil para superar una experiencia tan traumática como es la traición del amor más puro.

§5. BREVE CONCLUSIÓN

La mayoría de las películas abordadas se constituyen como relatos de iniciación, en los que el protagonismo corresponde a niños, adolescentes o jóvenes que afrontan un doloroso proceso de crecimiento y maduración. Para los protagonistas de los llamados *coming-of-age*, la familia representa la institución más necesaria y anhelada en tanto que constituye su espacio natural de desarrollo físico y afectivo. Se trata de un espacio sometido con frecuencia a fuertes tensiones, siendo la influencia paterna negativa –en diferentes versiones, algunas de las cuales han sido aquí referidas– uno de los conflictos más poderosos a los que los niños y jóvenes pueden enfrentarse.

En las ocasiones más tristes, ese influjo negativo puede llevar a los protagonistas a callejones sin salida, siendo el suicidio una salida narrativa posible, tal y como sucede con una de las hermanas de *Mustang*⁷. Otras veces, los filmes encuentran para sus protagonistas vías alternativas para trascender esta conflictividad y alcanzar un necesario equilibrio. La epifanía en *Milagro*, la supremacía del impulso vital y la labor sanadora del tiempo en *Una vida nueva*, el descubrimiento de la necesidad de desprenderse del influjo paterno en *Una historia de Brooklyn*, son algunos de estos cauces. En los filmes más optimistas, la acción de los protagonistas logra que las figuras paternas abandonen sus posturas negativas y establezcan el territorio de su nuevo entendimiento, según sucede en *Los reyes del verano*, *Kauwboy*, *Submarine* y *De tal padre, tal hijo*. De esta manera, los hijos se erigen en fuerzas redentoras para sus padres.

⁷ Obviamente, cabe encontrar referentes anteriores. Una película “generacional” en este sentido es *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, P. Weir, 1989).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabart, A. (2013). Andrei Zvyagintsev's *The Return*: A Tarkovskian Initiation. *Close Up: Film and Media Studies*, 1(2), 51-62.
- Dink, L. (2014). *Andre Zvyagintsev: The Return, The Banishment, Elena. How Fathers Exile their Children* (trabajo fin de grado). Estambul: Istanbul Bilgi University.
- Echart, P. (2016). Alexander Payne, cineasta de las segundas oportunidades. En A. Sánchez-Escalonilla, y A. Rodríguez (Eds.), *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*. Madrid: Síntesis.
- Echart, P., y Muñoz-Garnica, M. (2017). Infancia y desestructuración familiar en el cine de Hirokazu Koreeda: *Nadie sabe*, *Milagro* y *De tal padre, tal hijo*. *Fotocinema. Revista científica de fotografía y cine*, 14, 313-339.
- Forward, S. (1989, 2010). *Toxic Parents. Overcoming Their Hurtful Legacy and Reclaiming Your Life*. New York: Bantam Books.
- Hamad, H. (2014). *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film. Framing Fatherhood*. New York: Routledge.
- Hashamova, Y. (2010). Resurrected Fathers and Resuscitated Sons. Homosocial Fantasies in *The Return* and *Koktebel*. En H. Goscilo, y Y. Hashamova (Eds.), *Cinepaternity. Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film* (pp. 169-190). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Malo, T. (2017). La identidad del padre y su reconocimiento en el cine. *El hijo del otro* y *De tal padre, tal hijo*. En E. Fuster (Ed.), *Identidad y reconocimiento en cine y televisión* (pp. 85-101). Roma: Edusc.
- McSweeney, T. (2013). The End of Ivan's Childhood in Andrei Zvyagintsev's *The Return* (2003). *International Journal of Russian Studies*, 2(1), 95-108.
- Pinfold, D. (2015). The Sins of the Fathers: Mark Herman's *The Boy in the Striped Pyjamas* (2008) and Cate Shortland's *Lore* (2012). *Oxford German Studies*, 44(3), 254-270.
- Recalcati, M. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.



Talu, Y. (16 de noviembre de 2015). Interview: Deniz Gamze Ergüven. Blog de *Film Comment*. Recuperada el 29 de junio de 2017 de <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-deniz-gamze-ergueven/>.



